Rok II. Warszawa, 15 Października 1909 r. № 20.

MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POSWIĘCONY MUZYCE

wychodzi 1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop., półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem: rocz. Mk. 8 półrocz. Mk. 4.50, kwar. Mk. 2.25. Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15—31 października).

15 października 1818 ur. się Dreyschock Al.
15 " 1862 ur. się Ansorge.
15 " 1900 um. Fibich.
16 " 1821 ur. się Doppler.
17 " 1837 um. Jan Hummel.
17 " 1849 um. Chopin.
17 " 1862 założono konserwat. w Petersburgu.
17 " 1893 um. Gounod.
18 " 1817 um. Mehul.
18 " 1867 um. Dobrzyński.
19 " 1845 I-sze przedstawienie „Tannhäusera" w Dreznie.
19 " 1854 ur. się Ochs.
20 " 1842 I-e przedst. „Renzi".
22 " 1811 ur. się Liszt.
22 " 1856 ur. się Schütt.
22 " 1859 um. Spohr.
23 " 1801 ur. się Lortzing.
23 " 1825 ur. się Ap. Kątski.
23 " 1906 um. Stassow.
24 " 1725 um. Al. Scarlatti.
24 " 1811 ur. się Hiller.
24 " 1892 um. R. Franz.
25 " 1838 ur. się Bizet.
25 " 1902 otwarcie gmachu Tow. Muz. w Kaliszu.
25 " 1885 I-e wykonanie 4-ej symf. Brahmsa w Meiningen.
25 " 1866 ur. się. G· Schumann.
26 " 1874 um. Cornelius.
26 " 1876 um. Mendel.
26 " 1895 w Warszawie I-e przedst. „Hamleta".
27 " 1782 ur. się Pąganini.
27 " 1817 ur. się Ant. Kątski.
28 " 1893 I-e wykonanie „Patetycznej" Czajkowskiego w Petersburgu.
30 " 1883 um. Volkmann.
31 " 1866 założenie Tow. Muz. w Krakowie (pierwotnie „Muza").
31 " 1831 ur. się Rob. Radecke.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

W-ny p. Szyndler, w miejscu. Zechce Sz. p. pofatygować się osobiście do Redakcji.

W-ny p. Latała w Sochaczewie. Prosimy o dokładne wyszczególnienie, które numery mają być wysłane.

W-ny X. X. Operę „Gioconda" napisał Ponchielli (1834—1866); twórcą opery „L'amico Fritz" jest Mascagni. „Don Pasquale" wyszedł z pod pióra Donizetilego „Adrjanna Lecourzeuz" jest dziełem Cilea (ur. 1867 r.)

W-ny Ks. Dr. Surzyński w Kościanach. Za życzenia ślemy serdeczne podziękowanie.

W-ny Pilawski uczeń krol. akademji muz. w Budapeszcie. Brakujące zeszyty „Mł. muz." może Sz. pan nabyć w cenie 15 kop. za egzemplarz.

Rok II. Warszawa, 15 października 1909 r. №. 20.

MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

ZYGMUNT

NOSKOWSKI.



WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Władysława ks. Lubomirskiego

(w sali Filharmonji)

Sezon koncertowy 1909—10.

W piątek, dnia 15-go października 1909 r. o godz. 8¼ wieczorem

KONCERT INAUGURACYJNY.

Pierwszy abonamentowy Koncert Symfoniczny

Grzegorza Fitelberga

poświęcony pamięci Zygmunta *Noskowskiego*

z udziałem *Stanisławy Argasińskiej* (śpiew).

PROGRAM.

Część I.

1. Uwertura „Morskie Oko."
2. Symfonja „Od wiosny do wiosny."
   a) *Wiosna* (Allegro con affezione).
   b) *Lato;* Czar nocy Świętojańskiej (Adagio molto espressivo).
   c) *Jesień; Okrężne.* Śpiew dożynkowy i taniec (Allegro molto. Allegro animato).
   d) *Zima.* Cisza i martwota w przyrodzie. Burza śnieżna. Powrót wiosny i powitanie poranka słonecznego (Adagio molto. Allegro con fuoco. Allegro con affezione).

Część II.

3. Pieśni z towarzyszeniem fortepjanu:
   a) Astry.
   b) Smutno..
   c) Stach.
   d) Z wiosennych strof.
4. „Step", poemat symfoniczny w formie uwertury koncertowej na wielką orkiestrę.

Akompanjament: prof. Ludwik Urstein.

Fortepjan koncertowy Bechsteina ze składu pp Hermana i Grossmana.

* * *

HENRYK OPIEŃSKI.

Zygmunt Noskowski.

ur. 2 maja 1846 r. zmarł 23 lipca 1909 r. w Warszawie.

Hołdem złożonym pamięci Zygmunta Noskowskiego rozpoczynamy sezon koncertowy; imię autora „Stepu" zapisane jest niezatartemi zgłoskami w historji

naszej symfonicznej muzyki: był On bowiem właściwie pierwszym, który zaczął uprawiać w Polsce rodzaj poematu symfonicznego, formy tak charakterystycznej dla rozwoju muzyki orkiestrowej w XIX-ym wieku.

„Morskie Oko", noszące tytuł „Uwertury", jest już właściwie w calem swojem założeniu poematem symfonicznym; podobnie jak „Step", jak symfonja „Od wiosny do wiosny" wyraża „Morskie Oko" najbardziej charakterystyczne cechy Noskowskiego, jako epika i liryka zarazem; natchnienia jego przybierały najszczerszy—najprawdziwszy wyraz w utworach opisowych o podkładzie lirycznym; do takich zaliczyć możemy wszystkie utwory, wymienione w przytoczonym wyżej programie.

Na tle motywów góralskich opisuje Noskowski w ścisłej symfonicznej formie wrażenia, jakie wzbudziła w nim perła jezior tatrzańskich; smętna, melancholijna zaduma kontrastuje z rozszalałą nad modremi falami jeziora burzą, po stopniowem uciszeniu której powraca znowu motyw — martwych jakoby, ale tak głęboko do duszy przemawiających:—ciszy i spokoju hal tatrzańskich nad Morskiem Okiem.

Symfonja „Od wiosny do wiosny" jest również typem muzyki opisowej — pomyślanej na szerszą skalę—gdzie części pojedyncze stanowią same dla siebie pewną charakterystyczną i nastrojową całość.

Jaki był w tym względzie pogląd autora, czytamy w analizie przez niego samego napisanej z okazji pierwszego wykonania symfonji w Warszawie dnia 15-go stycznia 1904 roku.

Nadgłówek nad dziełem, lub jego częściami objaśnia tylko, jaki jest charakter i nastrój w pomysłach twórcy. Resztę pozostawia się słuchaczowi, który tłumaczyć sobie może wszystko wedle upodobania..... Cztery oddziały symfonji odpowiadają porom roku, a krótkie objaśnienia służą tylko dla usprawiedliwienia nastroju i bliższego określenia chwili, albo jeszcze lepiej wydarzenia, do owej pory się odnoszącego. A ponieważ twórcy szło o wyrażenie dźwiękami nastrojów pór roku kraju rodzinnego, przeto owe nadgłówki tem się konieczniejszymi stają.

Nie wdając się w teoretyczny rozbiór kompozycji, postaramy się podać charakterystykę poszczególnych części w myśl wskazówek autora.

Część I. *Wiosna* (Allegro con affezione).

„Wszelkie bliższe objaśnienie — pisał Z. Noskowski — byłoby zbytecznem, gdyż w tem jednem słowie „wiosna", mieści się wszystko; cudna bowiem ta pora wlewa w nas nowe życie, budzi zapał dla przyrody odmładzającej pola i lasy, zachwyca swemi blaski, daje otuchę i wznieca chęć do bujania w przestworzach. Wszystko to rozwijać się może tylko w tempie żywem i z pomocą motywów pogodnych". Cała też część pierwsza owiana jest urokiem wiośnianej poezji w motywach pogodnych, lirycznych o specyficznie polskim charakterze; odzywające się w przeróbce dźwięki ostrzejsze—mają być przypomnieniem gwałtownych burz wiosennych co mówią o „niedoskonałości szczęścia na ziemi", ale które wkrótce przechodzą, a kiedy „promienia słoneczne zwyciężą, zajaśnieje znowu błękit nieba, a dusza wzleci do światła i serce ożywi się nadzieją i miłością"...

Część II. *Lato*.

Czar nocy Świętojańskiej (Adagio molto espressivo). „I tutaj nadgłówek mówi wszystko" (słowa autora). „Nastrój marzący, trochę tajemniczy, oto treść oddziału". Szeroko rozwinięta kantylena, przedstawiona z początku w subtelnym kolorycie oboju i harfy, jest zasadniczym motywem tej części—urozmaiconej myślą drugą, utrzymaną w żywszem nieco tempie oraz tematem znanej pieśni sobótkowej:

„Oj Janie, Janie, Janie zielony,
„Padają liście na wszystkie strony"

Część III. *Jesień.*

Okrężne; śpiew dożynkowy i taniec (Allegro molto. Allegro animato). Część ta, zastępująca do pewnego stopnia scherzo w symfonji—zbudowana w formie swobodnej, jest obrazem muzycznym wiejskich „dożynków". Znana nuta pieśni powitalnej:

„Plon niesiemy plon
Jegomości w dom"

rozpoczyna tę część cicho, jakby w oddali (we fletach i klarnetach na tle mrukliwej figuracji w basach). Myśl, której obrazem muzycznym ma być dalszy ciąg „jesieni", tak przedstawił sam autor we wspomnianym już rozbiorze symfonii: „Z początku (motyw wesołego kujawiaka) idzie taniec nieśmiało, lecz wnet się wzmaga ochota, zabawa staje się ogólną, a pośród wrzawy tanecznej odzywają się od czasu do czasu echa pieśni dożynkowej, a raz jeden przypomina rożek angielski myśl poboczną z „wiosny" jakby chciał dowieść, iż oto rozbawiona gromada zażywa chwili wesela, dzięki owej cudnej porze, w której zboża i owoce idą w zawiązki"...

Część IV. *Zima.*

Cisza i martwota w przyrodzie. Powrót wiosny i powitanie poranku słonecznego. (Adagio molto. Allegro con fuoco. Allegro con affezione). Stosownie do założenia nastrój części ostatniej różni się zasadniczo od poprzedzających; przemawia tu do nas „smutek ponury, czasem nawet beznadziejna rozpacz".

Dalekie odgłosy łączącego się z smutku pełną kantyleną motywu „czaru nocy świętojańskiej" wplatają się (jak tłumaczy autor) „mimowoli w ponury nastrój zimy tak, jak się wciska do duszy myśl o słońcu i zieleni w posępny wieczór, podczas marzeń przy ognisku kominkowem. To właśnie wspomnienie o minionem szczęściu doprowadza do rozpaczliwego wybuchu, który występuje z wielką siłą w całej orkiestrze". Dla dopełnienia całokształtu ilustracji „Zimy" wprowadza autor następnie burzę śnieżną, występującą w całej swej grozie, która kończy się misternie wplecionym motywem znanej pieśni kościelnej: „Kto się w opiekę"...

„To połączenie jest zrozumiałe (słowa Z. Noskowskiego). Burza śnieżna szaleje i budzi w sercach trwogę, a w takiej chwili wyrywa się z piersi melodja modlitwy, będącej własnością powszechną". Optymistyczna natura autora nie pozwoliła mu zakończyć dzieła pod wrażeniem przygnębiającej zimy. Kiedy burza się uspakaja, nastrój ponury słabnie; cieplejszy, jasny promień słońca budzi naturę do nowego życia. Z powracającym motywem wiosny (Część I) łączy się wzruszająca w swej prostocie a tak miła polskiemu sercu melodja pieśni:

„Kiedy ranne wstają zorze"...

„*Step*" poemat symfoniczny w formie uwertury koncertowej na wielką orkiestrę.

Podobnie jak dwa poprzednie utwory „Step" Noskowskiego jest poematem liryczno-opisowym, pierwszym jaki w naszej literaturze muzycznej się pojawił. Na czele partytury umieścił autor motto, które służy równocześnie jako rodzaj programowego podkładu:

Stepie wspaniały!
Pieśnią cię witam!

„Pośród twych niezmierzonych przestrzeni słychać było i szum skrzydeł, i dźwięk kopyt konnicy, rozbrzmiewała fujarka pastusza i tęskna pieśń kozacza, której towarzyszyły teorbany i bębenki, rozlegały się okrzyki wojenne i zgrzyt ścierających się szabel.

Walki i zapasy olbrzymie skończyły sie, wojownicy w grobie legli. Ty jeden tylko, wielki stepie, pozostałeś wiecznie piękny i spokojny!..." Na tle tak odczutych wrażeń rozsnul Noskowski swoje muzyczne pomysły ilustracyjne, krystalizując je w formę szeroko pomyślanej uwertury. Temat wstępu (skrzypce divisi i pikulina) charakteryzuje nadzwyczaj trafnie bezmierne przestrzenie stepu i łączy się z motywem tęsknym, intonowanym z początku przez waltornię. Na tle tego melancholijnego stepowego pejzażu fantazja autora rozmiłowanego w dawnych wspomnieniach stwarza obraz: oto słychać szum skrzydeł i dźwięk kopyt konnicy. Wiolonczele i kontrabasy pianissimo, jakby z oddali, przynoszą te echa, rosnące stopniowo i rozwijające się wreszcie w rytmie rycerskiego poloneza, stanowiącego właściwy główny I-szy temat uwertury. Bezpośrednio z nim związany — jakby trio poloneza — uroczysty motyw prowadzi do dwuch pełnych poezji i uroku epizodów muzycznych. Oto konnica gdzieś pewno obozem zaległa, bo stopniowo ścichają dźwięki marsowe i tylko odgłosy tęsknej pieśni kozaczej, a potem fujarki pastuszej, bębenków i teorbanów dochodzą to z bliska to z oddali.

Ale prędko mija spokój uroczy; powracają rytmy pochodu konnicy—trąbki i waltornie odzywają się silniej, i wreszcie gwałtowne figuracje smyczków na tle odgłosów trąb i puzonów zdają się ilustrować: „okrzyki wojenne i zgrzyt ścierających się szabel". Walka trwa długo i uporczywie, coraz to nowe fanfary podniecają ognistość walczących, aż wreszcie zamęt wojenny słabnie i wyłania się z niego pełny tryumfu polonez zwycięzców „Walki skończyły się, wojownicy w grobie legli"

Spokojne, urocze tematy powracają kolejno, odgłosy bitwy przypominają się raz jeszcze, aż wreszcie melodja stepu „wiecznie pięknego i spokojnego" zamyka uroczyście ten poetyczny obraz Ukrainy.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

Grzegorz Fitelberg.

(Dokończenie).

Dziełem Fitelberga, w którem ukazał się jego talent i wiedza po raz pierwszy w sposób wynoszący je ponad wszelką krytykę, jest poemat symfoniczny p. t. „Pieśń o Sokole" (partytura w nakładzie „Spółki nakładowej młodopolskich kompozytorów"). Utwór ten zyskał stanowcze powodzenie dopiero ubiegłego sezonu w Warszawie. Również w Berlinie dopiero przy powtórzeniu oceniono go należycie. Grano go także we Lwowie, gdzie przyjęty był z rezerwą, wynikającą z jakości wykonania. Obecnie zapowiedziano odegranie tego dzieła w Krakowie i Wiedniu. Z kompozycji Fitelberga nie jest to może najlepsza; — spodziewać się bowiem można bardzo wiele po tak wybitnym kompozytorze — w każdym razie „Sokół" budzi niekłamane sympatje, mimo że Fitelberg nie wypowiada w nim siebie samego bez reszty jako indywidualność. Mało po-



GRZEGORZ FITELBERG.

siadamy tak niepospolicie zinstrumentowanych dzieł orkiestrowych. Wszystko mieni się drogocennymi skarbami nowoczesnej straussowskiej orkiestry, którą Fitelberg opanował ak niewielu u nas kompozytorów. Brzmienie tego dzieła jest czemś samem dla siebie wartościowem i budzącem estetyczne zadowolenie. Czujemy, że kompozytor władnie wielkim aparatem orkiestrowym z łatwością, jaką inni dopiero po latach zmudnych ćwiczeń w przbliżeniu dochodzą. Daleko więcej polifonji niż w symfonji I (e mol) znajdziemy w „Sokole", ale i ona jest użyta w miarę; im bardziej polifonicznym jest jakiś utwór orkiestrowy, tem gorzej brzmi—stąd znaleźć miarę i granicę jest raczej rzeczą technik i doświadczenia. Z naszych kompozytorów umiał ją wybornie zachować ś. p. Mieczysław Karłowicz. Nietylko w opracowaniu ale i jako dzieło fantazji, polotu i temperamentu więzi „Sokół" naszą uwagę od pierwszej do ostatniej nuty swą szczęrością i brakiem wszelkiej pozy, której tyle znajdziemy np. w dziełach najmłodszych Niemiec i najmlodszej Rosji i to u nienajmniejszych talentów. „Sokół" jest spowiedzią i wyznaniem artysty, wypowiedzeniem goryczy i hymnem ku przyszłości. To nie filozofja wzgl. filozofowanie zapomocą tonów, lecz pieśń serdeczna. Przyszły po niej inne dzieła, w których Fitelberg rozpoczyna lot ku odkrywaniu coraz nowszych dziedzin—lot o własnych siłach. Niestety 2 symfonję znam za mało, „Protesilasa i Laodammji" (poemat symf.) nie znam wcale, stąd nic mogę stwierdzić, czy eksperyment idzie w parze z spontaniczną twórczością. Jeśli II symfonja Fitelberga w swej budowie (jednoczęściowa forma, rozpadająca się na 3 ustępy, zespolone także wspolnością tematyczną, opartą na 2 tematach) przypomina podobne „eksperymenty" Straussa („Sinfonia domestica") lub Skrjabina — tego nie mogę również wypowiedzieć; to nie ulega wątpliwości, że w I symfonji złożył Fitelberg dowody, iż należy do najwykształceńszych obecnych kompozytorów. Jest to już dzieło zupełnie *dojrzałego* talentu.

Pieśni Fitelberga op. 21 i 22 (wyd. „Spółki nakładowej młodopolskich kompozytorów", Warszawa, Gebethner i Wolff) uczyniły popłoch między krytykami muzycznymi, a „nawet" muzykami. Nawet wyznawcy Debussyego i Straussa (jako twórcy „Salome" i „Elektry") przerazili się. Gdyby to „przerażenie" było spontaniczne, wtedy możnaby nic nie mieć do zarzucenia przerażonym—chyba mały zasób pojęć harmonicznych. Ale i ci, którzy pisali entuzjastyczne artykuły o „Salome", wiedzieli dobrze (przypuszczam) że system harmonji Straussa jest „straszniejszy", niż Fitelberga. Skąd więc to „przerażenie"? Oprócz powodów, leżących poza sztuką i oprócz uprzedzeń znajdzie się przyczyn sporo. Naprzód wyda się niejednemu mało z współczesna muzyką zaznajomionemu, melomanowi i muzykowi dziwnem, że Fitelberg zarzucił wszelką tonalność; kto zna utwory Debussyego, Regera, Skrjabina, Rebikowa, ten nie uzna „reform" Fitelberga za tak „rewolucyjne", jakby się zdawać mogło. Ucho mało przyzwyczajone do modulowania akordów sobie obcych (według dawnych systemów), nie zrozumie logiki i jasności harmonicznego systemu właściwego Fitelbergowi. U nas są jego usiłowania na tem polu bezwzględnie pierwsze i już choćby pod tym względem godne i uznania i zainteresowania. Kto swój słuch uczynił zależnym od ilości bemolów lub krzyżyków, umieszczonych na początku kompozycji, ten zdziwi się, że Fitelberg, nie dając żadnego podobnego symbolu tonacji na wstępie, a więc według starego systemu, pisząc w tonacji *C-dur*, nie daje w kompozycji swej żadnego niemal akordu spowinowaconego z konsonującemi lub dyssonującemi harmonjami tejże tonacji, lub bardzo niewiele. Jednakże po przeprowadzeniu harmonicznej analizy wszystkie akordy wydadzą nam się bardzo jasne; wymagają one tylko bardziej rozwiniętego słuchu muzycznego, kompozytor zaś nie pisze chyba dla tych, którzy posiadają mały horyzont muzycznego myślenia. Gdybyśmy się „oburzali" na nietonalność kompozycji Fitelberga, musielibyśmy się przedstawić w gorszem świetle, niż nasi przodkowie z przed 400 lat, którzy umieli przyjąć z entuzjazmem utwor Josquina de Près p. t. „Missa omnium tonorum", zarzucający stałą tonację. Rzecz dziwna: historycy muzyki (choć nie wszyscy), a więc ludzie zajmujący się bądź co bądź

„sztuką martwą“, umieją być bardziej „postępowymi“, niż najpostępowsi kompozytorowie i współcześni krytycy.

Dlatego też np. w Niemczech doznał największego poparcia ze strony historyków (zwłaszcza prof. dr. K. Kroyera, dr. H. Leichtentritta i innych) słynny „rewolucjonista“ muzyczny Max Reger. Powrotna fala historyczna rozwoju muzyki przynosi nieraz zjawiska dla żyjących niezrozumiałe (a więc „rewolucyjne“), dla historyków muzyki i silnych artystycznych pomysłów bardzo nieraz jasne. Taką samą np. powrotną falą w praktyce muzycznej jest usiłowanie, aby każdy dęty instrument posiadał 4 odmiany zależne od wysokości regestrów, wskutek czego można wytworzyć czterogłosową harmonję. Krytycy i mało myślący muzycy uważają to za niesłychanie rewolucyjne nowatorstwo, które– jak wykształcony gruntownie historyk muzyki wie—istniało w praktyce XVII stulecia. U nas śp. Karłowicz pragnął np. wprowadzić flet basowy. Oczywiście, gdyby dłuższe życie pozwoliło mu ten zamiar zrealizować, uznanoby to za naśladowanie R. Straussa, M. Schillingsa i G. Mahlera, którzy nie dla sportu, ale z zewnętrznej potrzeby to czynią. Paleta bowiem orkiestrowa, to rzecz na razie jeszcze niewymierna i nieograniczona żadnymi konwenansami codziennej a wygodnej praktyki. Tak samo można powiedzieć o systemach harmonicznych. Wróćmy jednak do pieśni Fitelberga. Op. 21 zawiera pięć pieśni z tekstami Ryszarda Dehmla, tłumaczonymi na język polski dość czasem swobodnie, ale zawsze wiernie co do treści wewnętrznej. Poezje Dehmla są bardzo silne i wyrafinowane w nastroju; zdania poszczególne pozornie się nie wiążą z sobą, dlatego czytanie między wierszami pozostawione jest jakby umyślnie dla muzyka. Charakterowi tekstów odpowiada najzupełniej muzyka Fitelberga, bardzo wyrafinowana i bardzo logiczna. Czujemy, że każda fraza muzyczna jest wyrzeźbiona z głęboką myślą o tem, aby była refleksem słów, którym odpowiada co do formy.

Nie jest to bynajmniej muzyka programowa w realistycznem tego słowa znaczeniu. Dla wewnętrznej treści tekstu znajduje Fitelberg symbol muzyczny. Stąd muzyka jego jest i nie jest „programową“. Ostatecznie każde słowo i każdy krok harmoniczny lub melodyjny jest symbolem jakiejś wartości psychicznej, stąd i każdy utwór jest sam przez się symbolem. Z pieśni zawartych w op. 21 najbardziej przemówiła do mnie ostatnia pt. „Jasna noc“ — utwór ogromnie nastrojowy (a więc jednolity w tonie) i muzycznie bardzo wartościowy. Wogóle u Fitelberga widać ciągłe dążenie do nierozpraszania linji nastrojowej choćby nawet przez bardzo interesujące szczegóły opracowania. Na efekty F. nigdy nie kładzie żadnego nacisku; wszystko jest jednolitej myśli podporządkowane. Zewnętrzne przeglądnięcie jego pieśni wywołuje wrażenie jakby jednostajności w wyrazie muzycznym. Gdy się przechodzi uważnie każdą pieśń i gdy się nie zarzuca ciągłej kontroli stosunku między tekstem a muzyką, wtedy dopiero spostrzega się niezmierzone bogactwo refleksywnego pierwiastku. Nawet te ustawiczne chromatyzmy w śpiewie pojawiają się dzięki opracowaniu kunsztownemu i wysoce artystycznemu w najróżniejszych postaciach, zależnych od rytmiki i harmonji i niezwykle pomysłowego prowadzenia głosów w instrumentalnej części, tak bardzo jednolicie zespolonej u Fitelberga z wokalnym głosem (*sit venia verbo*!). Zapewne melodji w znaczeniu komunalnem nie znajdziemy; za to wiele, bardzo wiele muzyki. Wszak melodja akompanjowana z dodanym tekstem — to jeszcze nie pieśń, choćby była poprawna w swym schemacie.

Obok „Jasnej nocy“ najwyżej stawiam przedostatnią pieśń („Nocą“) i pierwszą („Na wybrzeżu“), choć w drugiej („Tajemnica“) i trzeciej („Pożegnanie“) znalazłem w całości w szczegółach mnóstwo interesujących i bardzo pięknych rzeczy. Indywidualność artystyczna Dehmla odpowiada prawdopodobnie Fitelbergowi; stąd drugi zeszyt zawiera pieśni z tekstami jego niemieckich krewnych duchowych: Alfreda Momberta, Arno Holza, Wilh. Scholza, Marji Stona i Wilh. Arenta; dlatego też trzeci zapowiedziany zeszyt (op. 23) przyniesie pieśni z tekstami Micińskiego. Zeszyt drugi — zdaniem mojem — jest bardziej... wymownym i osobistym. Oczywiście muszę się zastrzedz, iż sąd ten jest

szczerze subjektywny. Zdanie przeciwne — o ile będzie argumentowane „rzeczowo" — może też być słuszne. Byłoby źle z pieśniami Fitelberga, gdyby je można już objektywnie osądzać. Jest to do pewnego stopnia „muzyka przyszłości" — sądząc z obecnego stanu naszej kultury muzycznej.— (W Niemczech powitano je z wielkim respektem). Trudno mi oznaczyć, która pieśń z drugiego zeszytu jest najlepsza. Dlatego nie rozwodzę się nad niemi.— Pieśni Fitelberga, obfitujące w liczne zmiany modulacyjne i enharmoniczne, przedstawiają dla śpiewaka wielkie trudności choćby w odczytaniu — więc trudności muzyczne; w mniejszym zaś stopniu trudności techniczne. Nie dają pola do popisów estradowo-głosowych; tylko śpiewak o wielkiej inteligiencji i muzykalności znajdzie w nich szczere upodobanie, potęgujące się coraz bardziej.

DR ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Adam Jarzębski, jako kompozytor koncertów i kanzon.

Badacz muzyki polskiej przypomina bardzo tę biedną wdowę, która, znalazłszy zgubiony grosz, zwołała sąsiadki, aby wespół z nią dzieliły jej radość. W porównaniu do skarbów muzycznych z w. XVI i XVII włochów, niemców i francuzów tak mało mamy kompozycji polskich, że odnalezienie każdej kruszyny jest dla nas zdarzeniem radosnem, cóż dopiero kiedy wyrwane zapomnieniu trzech wieków dzieło przedstawia znaczną wartość artystyczną, W przeważnej ilości wypadków stajemy się raczej archeologami niż historykami muzyki polskiej, musząc z nielicznych danych konstruować sobie pojęcia o indywidualności jakiegoś kompozytora lub o stanie kultury muzycznej w pewnym okresie czasu. Jarzębski, jako muzyk, istniał do niedawna tylko dzięki swemu tytułowi; dziś wszechstronne zdolności jego zostały uzupełnione rysem pewnym i poważnym. Autor *Gościńca*, na którym pegaz nogi połamał, staje przed nami jako kompozytor, już nie mierny dyletant, ale talent bardzo znaczny, z szeregiem kompozycji, niejednokrotnie doskonałych.

Bibljoteka miejska w Wrocławiu przechowuje obok innych cennych dla muzyki polskiej zabytków (np. 8 książek głosowych *Offertoriów* i *Communiów* M. Zieleńskiego i motet *Resurgente Domino* Marcina Leopolity) pięć rękopiśmiennych zeszytów glosowych (*mscr. mus. 111*) *in folio*, których tytuł opiewa: *Canzoni è Concerti a due tre è quattro voci cum basso continuo di Adamo Harzebski, Polono A. 1627*. Zbyteczną rzeczą byłoby dowodzić, że autor ich jest identyczny z Adamem Jarzębskim (lub Jarzembskim); zmiany litery *j* na *h* wymagał niezawodnie wzgląd na język włoski. Manuskrypt wrocławski jest może autografem Jarzębskiego, charakter bowiem pisma na tytułach głosów przypomina silnie rysunek liter jego nazwiska na testamencie (*facsimile* podane w nowodruku *Gościńca* z r. 1909).

Liczba koncertów wynosi 23, kanzon znajduje się tu 5; wszystko muzyka czysto instrumentalna. Przeznaczenie ich mogło być niejednokrotnie dwojakie: cztery początkowe odpowiadają warunkom zarówno *chiesy* jak i *camery*. Nie dal im Jarzębski żadnego tytułu prócz liczby porządkowej. Pięć następnych, jakkolwiek stylem nie różnią się one bynajmniej od innych, mają w napisach określony cel: muzyki kościelnej. Tytuły te, jak: *diligam te, Domine*; *cantate Domino; in Deo speravi* były powodem pomyłki R. Eitnera, który w swoim *Quellen-Lexikon* (t. V. str. 33) zaklasyfikował je do muzyki instrumentalno-wokalnej. Wszystkie inne mają swoje nazwy, te jednak nie zawsze mogą wprost wytłumaczyć ich istoty. *Casa noua* wywołuje wspomnienie Beethovenowskiej „*Weihe des Hauses.*" *Susanna videns*

(koncert 10) nie jest unikatem; kompozycji o tytule tym spotykamy wiele u tegoczesnych lutnistów francuskich; w *Thesaurus harmonicus* Besarda (1603) znajduje się kilka ich (*Susanne un jour*). Inne jak: *Corona aurea* wskazują, że nieobcą była Jarzębskiemu współczesna muzyka francuska, w której lubowano się w nadawaniu mniej lub więcej pompatycznych tytułów (np. Jacques i Denis Gaultier). Cztery koncerty (17, 19, 20, 23) noszą tytuły utworzone z imion wielkich miast niemieckich, więc: *Berlinesa, Spandesa, Königsberga i Norimberga*. Trudno, na razie przynajmniej, dociec ile w każdym z tych czterech jest rysów lokalnych przez użycie jakiejś melodji śpiewanej w miastach, wyszczególnionych przez Jarzębskiego. Bardzo prawdopodobną rzeczą jest, że kompozytor nasz naśladował w nich słynnego Ludwika z Viadany Grossi'ego, który ośmnastu symfonjom swoim (op. 18 r. 1610) dał jako tytuły imiona miast włoskich z Rzymem na czele. Dlaczego jednak uciekł się Jarzębski do miast niemieckich?...

Utworem nawskróś tanecznym jest koncert 21 p. t. Tamburitta, w którym prawdziwie poludniowy koloryt dochodzi do najjaskrawszego natężenia, uporczywy lecz ognisty rytm podnieca do szału niemal. Lekkim „*ländlerem*“ zdaje się być środkowa część koncertu 19. (Spandesa).

Analiza koncertów Jarzębskiego prowadzi nas do następujących spostrzeżeń ogólnych i szczegółowych. Styl ich jest naturalnie stylem włoskim; w czasach tych w muzyce instrumentalnej innym być nie mógł, bo innego nie było jeszcze. Jarzębski przejmuje formy włochów i ich techniczne maniery. Komponuje w schemacie *canzony* Frescobaldi'ego, lub na wzór jej kontrastów rytmicznych stwarza formę o liczniejszych, ale symetrycznych względem siebie członach (koncert 23). W zespole instrumentalnym zmierza Jarzębski do zupełnego równouprawnienia współdziałających instrumentów i osiąga to przez ustawiczne imitacje wszystkich głosów. Ruchliwość ich jest przeważnie bardzo żywa, częste pasaże i tryl nadają utworom lotności i blasku. Tematy i wogóle cały rysunek melodyjny koncertów bardzo często nosi na sobie cechy indywidualne, wykraczając za ciasną dość granicę ówczesnych typów melodyjnych. O tematycznem wyczerpaniu pomysłu melodyjnego nie mogło być mowy w tych czasach, mamy natomiast piękne przykłady wyprowadzenia całej prawie linji melodyjnej koncertu z jednego motywu. Najciekawiej przedstawia się sposób ten w koncercie 16 p. t. *Sentinella*, gdzie na tle długich nut w *basso continuo*, a mogły one być wykonane przez niskie trąby, mamy nastrojowy obrazek muzyczny, wytworzony z czterech nut tematu imitowanego we wszystkich głosach (a, c, d, e). To samo ma miejsce i w koncercie 15 p. t. *Küstrinella* (w związku z twierdzą pruską *Cüstrin* nad Wartą; innej etymologji tytułu tego nie umiem podać) w której część druga (w rytmie trójkowym) przejęła rysunek melodyjny z części pierwszej. Rozmaitość w charakterze koncertów i kontrasty w poszczególnych utworach tego zbioru są uderzające. Wszystkie utrzymane w harmonji zmodernizowanych tonów kościelnych, z wyjątkiem 18 p. t. *Chromatica* (*sinfonia* lub *sonata*?), który, w części środkowej szczególnie, ma tonalność chromatycznie bardzo bujną.

Zajmującą rzeczą jest obsada w nich, a co za tem idzie ewentualny kolor instrumentalny. Nie zawsze oznaczał Jarzębski, jakie instrumenty miały koncerty te wykonywać. Pisząc w nich *canto* lub *tenore*, pozostawiał wolność wyboru dyrygentowi, czynił więc tak jak inni kompozytorowie ówcześni. Niejednokrotnie wskazuje sama już techniczna strona odnośny instrument np. skrzypce lub któryś z grupy drewnianych, niemniej jednak często (i to częściej niż Biagio Marini lub Fontana) sam kompozytor oznaczał instrument. Spotykamy się więc z ciekawemi kombinacjami, zgoła jedynemi w zespole trzech instrumentów; np. koncert IV na fagot i trombon z dowolnym instr. w *basso continuo*, lub nawet grupą instrumentalną. Naj-

częstszym instrumentem, może ulubionym Jarzębskiego, jest *viola bastarda* (lub *rebec* [*rebechino*] instrument identyczny prawie z *viola da gamba*, ale o metalowych strunach—patrz M. Praetorius: Syntagma II str. 55 r. 1618), przychodząca w kilkunastu koncertach pojedyńczo lub podwójnie.

Wszystkim koncertom wspólny jest element wirtuozyjny, bez którego nie byłoby właściwej cechy w rodzaju koncertu; pierwiastek koncertujący, współubieganie się o jakieś abstrakcyjne pierwszeństwo w kompozycji, występuje dopiero wtedy, kiedy czynniki koncertujące mają do zwalczenia trudności natury technicznej. Ideał rodzaju tego, określony znakomicie przez J. J. Quantza (w r. 1718 grał świetny flecista w kapeli król. w Warszawie) w dziele „*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*"—że „trio tak musi być utworzone, aby nie można prawie poznać, który z głosów jest pierwszym"—osiąga Jarzębski, w stosunku do wymagań swojego czasu.

W żywem przeciwieństwie do stylu koncertów Jarzębskiego stoi styl pięciu jego *Canzon*. Ślady powinowactwa *canzony* z muzyką wokalną, jak nigdzie, tak i u Jarzębskiego nie zostały zatarte. Cechuje je śpiewność i spokój.

Nie trudno jest zbadać, jakie szczególnie wzory mogły przyświecać Jarzębskiemu. Faktura koncertów poucza nas o tem dokładnie, czas powstania — niejednego pozwala się domyślać. Pewne, ściśle z techniką gry związane, znikające prawie wśród innych ważniejszych, momenty, mówią nam, że Jarzębski nie odważał się na niewinne nawet — z naszego punktu widzenia — innowacje techniczne. Stale więc unika—pisząc dla skrzypiec—tonów możliwych do wydostania ich tylko ze struny *G*, dotykając jej zaledwie parę razy w pasażach od *c*. Niemniej zajmuje nas bardzo samo nazwanie kompozycji Jarzębskiego koncertami, której to nazwy dla rodzaju tego napróżno szukalibyśmy w tej epoce. Biagio Marini, Giovanni Battista Fontana, Bart. Mont'Albano i Gregorio Allegri nazywali takież same utwory sonatami, symfonjami i sonatami concertate. Koncert „instrumentalny" wchodzi w życie dopiero w ostatnich dziesiątkach lat XVII wieku, w tych zaś czasach ma nazwa ta zgoła inne znaczenie. Dokładne podanie na każdym głosie ilości instrumentów, która zgadza się z samymi głosami, wyklucza zupełnie możliwość wszelkiej pomyłki. Mamy więc w koncertach Jarzębskiego pierwsze historycznie *koncerty*, przynajmniej ze swojej nazwy pierwsze. Tymczasem styl ich i forma powstały za przykładami pierwszych instrumentalistów włoskich. U Adriana Banchieri'ego nauczył się efektów dynamicznych, ograniczających się wtedy do silnego kontrastu tkwiącego w *echu*, którego w sposób prosty używa Jarzębski w koncercie IX, w delikatniejszym zaś pomyśle w koncercie VII. Koncert V „*diligam te, Domine*" (przypominający swoją pajęczą tkaniną imitacyjną i rytmiką tematów niektóre ustępy ze *Śpiewaków norymberskich* Wagnera) podobny jest w przeprowadzeniu pomysłów w splotach kontrapunktycznych do *sonaty con tre violini* Giovanni Gabrieli'ego (Wasielewski—*Instrumentalsätze* str. 13), z którego twórczością był Jarzębski zaznajomiony. Najlepszym nauczycielem musiał mu być Biagio Marini, którego kompozycje instrumentalne wychodziły od roku 1618 począwszy; pod względem jednak technicznego opracowania instrumentów stał Jarzębski wyżej od słynnego kompozytora włoskiego, który do takiego traktowania skrzypiec dochodzi dopiero w późniejszych (po r. 1627 wydanych) utworach. Alfonso Pagani, znakomity skrzypek, który bawił na dworze Zygmunta III. musiał pewnie niejednego dobrego zostawić ucznia, stąd więc i Jarzębski rychło doszedł do znacznej doskonałości w traktowaniu tego instrumentu.

Koncerty Jarzębskiego przedstawiają się nam jako dzieła skończone, jednolite, świadczą, że talent, który je wydał nie próbował i nie kusił się tylko o coś, ale mógł wiele i wiele umiał, a wartością ich dorównał cennym rzeczom włoskim.

Trudno, aby mógł dać nam dziś zadowolenie estetyczne, jeśli go nam tyle dzieł o tyle młodszych dać nie może. Cieszmy się jednak, że przynajmniej zmysł historyczny pozwala nam ocenić Jarzębskiego jak na to zasługuje, i że kompozytor, doczekawszy się po trzech blisko wiekach swego renesansu, wchodzi do skromnego naszego panteoniku muzycznego jako talent wybitny.

Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

Opieński Henryk, ur. w Krakowie 13 stycznia 1870 r. Nauki pobierał w rodzinnem mieście w gimnazjum Św. Anny, a następnie studjował chemję na politechnice w Pra dze czeskiej (1888—1892), którą ukończył ze stopniem inżyniera. Podczas pobytu w Pradze kształcił się w grze skrzypcowej u Lachnera, Foerster zaś udzielał mu początków harmonji. W r. 1893 objął posadę inspektora gorzelni w Galicji (Żółkiew i Rzeszów) i rozpoczął jednocześnie studja prywatne u Żeleńskiego. Będąc oddany całą duszą sztuce, zaniechał rychło karjery służbowej i poświęcił się wyłącznie muzyce. Od marca do lipca r. 1894 był uczniem konserwatorjum krakowskiego, i uzyskawszy dyplom, przeniósł się na jesieni tegoż roku do Paryża z zamiarem dalszych studjów muzycznych. Spotykamy go tam przy pracy nad harmonją i kontrapunktem pod kierunkiem Stojowskiego, a następnie nad kompozycją pod kierunkiem Paderewskiego. Jednocześnie studjował grę skrzypcową u Wł. Górskiego. Pobyt w stolicy Francji trwał do r. 1897, poczem udał się na dalsze studja kompozytorskie do słynnego pedagoga Urbana do Berlina (w tym czasie w liczbie uczniów Urbana był Karłowicz i Landowska). Po dwuch latach powrócił znowu do Paryża. W roku 1899 objął stanowisko skrzypka w orkiestrze Colonna w Paryżu, prowadząc jednocześnie studja muzyczne pod kierunkiem d'Indy'ego w Scola cantorum. Podczas pobytu w Paryżu występował 2 razy z koncertem własnym w sali Erarda, gdzie wykonywane były jego utwory skrzypcowe i pieśni. W roku 1901 zaangażowany został na członka Filharmonji Warszawskiej i grał w pierwszych skrzypcach, sprawując jednocześnie urząd inspektora tejże orkiestry. Z jego inicjatywy powstał w roku 1901 przy Filharmonji chór mięszany, którego kierownikiem był lat parę. W roku 1904 udał się do Lipska i przeszedł pod kierunkiem Nikischa kurs kapelmistrzowski, uczęszczając jednocześnie do uniwersytetu na wykłady Riemanna z dziedziny umiejętności muzycznych.

Bawiąc w Lipsku, z polecenia Nikischa mianowany został dyrektorem chóru żeńskiego „Friedlaender Verein", a na koncercie na cześć Schillera, na którym wystąpił pierwszy raz jako kierownik powierzonego sobie stowarzyszenia spotkał się z uznaniem krytyki niemieckiej. Po powrocie do Warszawy dyrygował przedstawieniami baletowemi w Teatrze wielkim, występował od czasu do czasu na estradzie koncertowej w Warszawie i Lwowie w charakterze kapelmistrza, ostatnio zaś powołany został na drugiego kierownika zawiązanej w r. b. „Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej".

Na dorobek kompozytorski Opieńskiego składają się: berceuse (Kraków, Krzyżanowski 1898); krakowiak na skrzypce i fortepian (Paryż u Durdilly'ego 1899) 4 pieśni (wydane tamże): C'est avril (słowa Mickiewicza), Prelude (słowa Tetmajera), Les armes (słowa Birnbauma; tekst polski, niemiecki i francuski) i Deux preludes (słowa Tetmajera); kwartet smyczkowy (rękopis) w 4 częściach, wykonany na koncercie kompozytorskim w Warszawie w r. 1903; 6 pieśni do słów Dehmla, Verlaine'a, Tetmajera i Asnyka (wydane u Eulenburga w Lipsku w r. 1904); trois me-

lodies (wydawnictwo Spółki nakładowej, Berlin 1907), poemat symfoniczny na wielką orkiestrę „Lilla Weneda“ grany po raz pierwszy w Warszawie w sezonie ubiegłym: „Pieśń majowa“ do słów Gawalewicza (napisana w r. 1895 i wydana u Gebethnera i Wolfa w r 1908); 3 aktowa opera „Marja“ (tekst własny); muzyka do „Księcia Niezłomnego“ Słowackiego; kantata na orkiestrę smyczkową i chor mięszany do słów Tetmajera, nagrodzona na konkursie w Milwauke z okazji odsłonięcia pomnika Mickiewicza; hymn „Veni Creator“ do słów Wyspiańskiego; Andante na skrzypce i fortepjan i warjacie fortepjanowe. Całość uzupełniają utwory chóralne, przekład „Albumów tatrzańskich” Paderewskiego na orkiestrę etc.

Ze względu na ramy niniejszego artykułu nie wdajemy się w szczegółową ocenę prac Opieńskiego, podkreślamy tylko fakt, że ostatnie jego dzieło „Lilla Weneda“, będące jednocześnie pierwszem dziełem symfonicznem cenionego muzyka, doznało nader przychylnego przyjęcia zarówno u krytyki, jak i u publiczności.

Jako muzyk wysoce kulturalny i posiadający duży zasób inteligiencji muzycznej, Opieński zajął w świecie muzycznym stanowisko artysty pierwszorzędnego. Wspomniane przymioty pozwoliły mu też rozwinąć wszechstronną działalność muzyczną.

Na niwie pedagogicznej, społecznej i literacko muzycznej wszędzie spotkać się możemy z nazwiskiem Opieńskiego. Zwłaszcza na tem ostatniem polu Opieński zyskał sobie wysokie uznanie i rozgłos. Poza licznemi pracami mniejszych rozmiarów, zamieszczonemi w prasie polskiej, wymienić należy rozprawy historyczno-estetyczne szerszego pokroju, jako to: „O subjektywiźmie w muzyce“ „(Biblioteka Warszawska“ 1903); „Bekwarek Lutnista“ (tamże, zeszyt czerwcowy 1906); „Najnowsze prądy w twórczości muzycznej“ (tamże); „O dawnym tańcu zwanym Cenar“ („Tygodnik illustrowany“); „Z najnowszej muzyki francuskiej“ („Echo muzyczne“ 1901); „Opera i dramat muzyczny“ („Ognisko“ zeszyt lipcowy 1903); rozbiór książki Prodhomme'a o Berliozu („Neue Zeitschrift für Musik“); „Feliks Nowowiejski“ („Czas“ 1906); „Jacob Polonois et Jacobus Reys“ („Rieman—Festschrift“ 1909); etc. Wkrótce też wyjdzie drukiem (nakład Towarzystwa nauczycieli szkół wyższych we Lwowie) jego książka o Chopinie. Jako krytyk muzyczny („Echo muzyczne“, „Kurjer Poranny“, „Nowa Gazeta“) odznacza się Opieński bezstronnością sądu, co w połączeniu z głęboką wiedzą muzyczną i talentem stylistycznym wyróżnia jego artykuły z pośród „krytyk“ naszpikowanych szablonową frazeologją. Nie można też pominąć milczeniem odczytów jego o muzyce: „O moderniźmie w muzyce“, „O muzyce ludowej“, „O Chopinie“, „Kobieta w muzyce“, „O starodawnych tańcach polskich“ etc.

JULJUSZ WOLFSON.

Z ruchu muzycznego w Wiedniu.

(Przyszły sezon koncertowy. — O uczelniach muzycznych i pedagogach).

Kilka dni dzieli nas od rozpoczęcia sezonu muzycznego, który, sądząc z zapowiedzianych programów różnych instytucji muzycznych, ma być bardzo intensywny, szczególnie zaś ze względu na obfitą ilość nowości muzycznych większych rozmiarów. Jak gdyby ze snu się obudził wiedeński świat muzyczny: instytucje artystyczne obiecują zapoznanie słuchaczy z najnowszemi dziełami muzycznemi; powstają nowe konserwatorja z zapowiedzią wprowadzenia w czyn najnowszych zdobyczy na polu pedagogiki; znany tu skrzypek-pedagog Duesbeng będzie miał odczyty o najnowszej reformie w pedagogice

gry skrzypcowej, słowem wszystko dąży naprzód, trwożliwie spoglądając na młody, a wprost fenomenalnie rozwijający się Berlin, który pod względem postępu muzycznego przerósł znacznie stolicę naddunajską.

Pomimo jednak wszystkich wysiłków Wiedeń nigdy, zdaje się, nie dojdzie do gorączkowego ultra modernistycznego traktowania muzyki, nigdy nie będzie „giełdą wirtuozów i kompozytorów"; za głęboko bowiem tkwi w nim poczucie tradycji, stylu i powagi. Wiedeńczyk zrósł się z tradycyjnem wykonaniem wielkich dzieł, zna je na pamięć i nie może się pogodzić z nowym „niuansem" wydobytym przez jakiegoś kapelmistrza, co ma bardzo często miejsce w Berlinie.

Zbytnia jednak zachowawczość w ogólnym ruchu muzycznym długo trwać nie mogła: co raz głośniej dawały się słyszeć skargi młodych kompozytorów i publiczności (oczywiście młodszej generacji), zaczęło się więc coś poruszać; wiele też przyczyniło się do pokaźnej ilości zapowiedzianych nowości w programach Concert-Verein'u oraz Tonnkünstler Orchester-Verein'u chęć a może i potrzeba wzajemnej konkurencji; te dwie instytucje bowiem niezbyt zgodnie żyją ze sobą; postęp Tonnkünstler Orchester-Verein'u daje się silnie we znaki Concert-Verein'owi, którego koncerty nie mają już tej siły magnetycznej, co przed laty. W obawie złych rezultatów wzajemnej konkurencji, powstał nawet projekt złączenia tych dwu instytucji, aliści widocznie w Wiedniu prędzej niż w Warszawie można było znaleźć mecenasów sztuki, wspaniałomyślnie wspierających muzykę. Towarzystwa bowiem nadal egzystują i, sądząc ze sprzedaży biletów, prosperują.

Jako nowaliįki zapowiedziano na sezon bieżący: uwerturę komiczną *Grawilla Bartok'a* „The Perrot of the Minute" w wykonaniu orkiestry Concert-Verein'u i filharmoników, symfonję G-dur *Sibeliusa*, uwerturę *Scheinpfluga*, oraz Debyssy'ego „Morze" w wykonaniu orkiestry filharmonijnej. Concert-Verein zapowiada, oprócz wymienionej uwertury Bartok'a, 7-ą symfonję *Mahlera* (sensacja sezonu), Warjacje symfoniczne „Istar" *Wincentego d'Indy*, „Wiosnę", oraz Scherzo *Goldmarka*, Fantazję *Hausegger'a*, poemat symfoniczny „Visegrad" *Smetany*, „Pochód króla Rudolfa" poemat symfoniczny *Ritter'a*, wreszcie koncert fortepjanowy *Juljusza Röntgena* w wykonaniu autora.

Tonnkünstler Orchester-Verein, który się zdobył na kompletne zestawienie programu i opublikowanie jeszcze przed latem, nie szczędził też pracy w wyszukaniu nowości.

Na pierwszy ogień pójdzie „Nachtstück" *Schrecker'a* na orkiestrę, potem *Förster'a* „Moja młodość", *Sibeliusa* „Król Chrystjan II", symfonja h-mol profesora Akademji muzycznej *Gredenera*, „Processions Nokturnes" *Rabeaud'a*, „Rapsodja bretańska" *Ryszarda Mandla*; oprócz tego w lutym odbędzie się koncert ku czci Chopina i Schumanna, w styczniu zaś uroczystość muzyczna ku czci Goldmarka, który w tym roku kończy 80 rok życia. A snać dużo jeszcze energji posiada sędziwy starzec, zajęty jest bowiem wykończeniem nowej opery, a nawet znajduje czas dla studjowania języka węgierskiego.

Koncerty „Towarzystwa przyjaciół muzyki" zapowiadają oprócz dwuch oratorjów Bacha, (Weinachtsoratorium, Johannes-passion) następujące dzieła: „Izrael w Egipcie" *Händla*, „Faust" *Schumanna*, „Dettinger Tedeum" *Händla*, oraz „Pierwsza noc Walpurgijska" *Mendelssohn'a*, wreszcie wieczór poświęcony wyłącznie nowościom, na którym wykonane będą śpiewy na chór i orkiestrę *Hausegger'a*, następnie *Maxa Reger'a* 130 ty Psalm na chór, orkiestrę i organy i koncert na wiolonczelę w interpretacji słynnego wiolonczelisty Pabla Casals'a; wieczór ten rozpocznie się motetem na chóry, orkiestrę i organy znanego w Warszawie Karola Prochazki.

Kult Beethoven'a w tym sezonie będzie wyjątkowo uprawiany; Concert-Verein daje cykl symfonji, a dwa stałe tutejsze kwartety (Rose'go i Priel'a) ogłosiły abonament na *wszystkie utwory kameralne mistrza*.

O solowych produkcjach nic jeszcze się nie da powiedzieć, gdyż dotychczas prócz Kubelika nie zauważyłem ani jednego głośnego a znanego nazwiska.

Artystów, zaangażowanych do wswółudziału w koncertach symfonicznych, jest liczba duża, a między nimi Hubermann, Burmester, Godowski, Sauer, Busoni, oraz niżej podpisany. Ruch więc koncertowy będzie wielce ożywionym, czego nie da się powiedzieć o Operze, która coraz więcej traci na jednolitości wykonania pod względem wokalnym. Od czasu do czasu wiedeńczyk czuje potrzebę usłyszenia prawdziwego „bel canto", to też krótkotrwałe „staggione" włoskie mają tu zawsze powodzenie; występy Carusa są czemś epokowem, pomimo bowiem *potrójnej* ceny jest wprost niemożliwością dostać bilet na przedstawienie z jego udziałem; na zapowiedziany zaś jedyny występ Bonciego i Bellincioni w „Tosce" już dawno niema biletów.

Na zakończenie słów kilka o Akademji muzycznej oraz prywatnych nowych konserwatorjach.

Wspomniałem pobieżnie, iż ruch postępowy ogarnął i pedagogiczny świat wiedeński; otóż w Akademji muzycznej została otwarta specjalna klasa stylu wagnerowskiego pod nazwą „Wagnerstilbildungskurse", dla prowadzenia tej klasy zostali zaangażowani: pani Materna oraz p. Winkelman oboje swego czasu najlepsi wykonawcy postaci wagnerowskich, otrzymawszy wskazówki od samego mistrza z Baureuth Poza tem Godowski postawił swoje wygórowane wymagania co do klasy fortepjanu, wskutek czego program konserwatorjum został rozszerzony tak, iż przy wstępnych egzaminach wymagania znacznie zwiększono.

Na czele pedagogów gry fortepjanowej stoi obecnie Godowski, otoczony istną armją uczniów i uczennic, składających się w większej części z obywateli Ameryki i Rosji. Wiedeńczyków prawie niema, gdyż nie tak prędko się pogodzą z niebywałymi poprostu dla Wiednia warunkami (70 koron za lekcję i za 10 lekcji z góry).

Co się tyczy prywatnych nowo powstałych uczelni muzycznych, tymczasem nie da się wiele powiedzieć. Jedna, na czele której stoją Grünfeld i Ondryczek ma, jak dotąd, około stu uczących się; jako nowość zaprowadzoną tam została klasa dla dzieci od lat 6, dla których lekcję będą się odbywały *codziennie*, aby je uchronić od szkodliwego a bezcelowego egzercytowania się bez nauczyciela, pozatem znany tu profesor Robert, który jest kierownikiem tej uczelni, poprowadzi klasę wyższą dla pjanistów tak zwane „Stilbildungskurse".

Drugie prywatne konserwatorjum oraz trzecie (specjalnie operowe i dramatyczne) żadnych inowacji nie zapowiada, to też niewiadomo, jak będą prowadzone.

Tak więc się przedstawia przyszły sezon, który, zdaje się, będzie bardzo ożywionym.

(D. c. d.).

Stanisława Argasińska.

Solistka pierwszego koncertu Warszawskiej orkiestry symfonicznej, poświęconego pamięci Z. Noskowskiego, p. Stanisława Argasińska, jest dzieckiem Lwowa, gdzie ojciec jej pełni obowiązki radcy sądowego. Studja wokalne odbyła w Dreznie pod kierunkiem Souvestrów, kształcąc się jednocześnie w konserwatorjum tamtejszem w grze fortepjanowej. Rodzaj głosu p. Argasińskiej sopran liryczny. Zamiarem jej jest poświęcić się wyłącznie pieśniarstwu, do czego pobudza ją bardzo zaniedbana u nas ta gałąź sztuki odtwórczej i gorące umiłowanie piesni. Występy p. Argasinskiej na koncertach w Dreznie, we Lwowie i innych miastach Galicji oraz Częstochowie (podczas wystawy) wypadły bardzo pomyślnie i wydały o jej talencie śpiewaczym sąd bardzo pochlebny. Jedną wielką zaletę posiada p. Argasińska jako artystka. Jest bardzo muzykalną, dzięki czemu wykonywanie piesni a prima vista, choćby te były bardzo nawet naszpikowane wszelkiego rodzają trudnościami, jest dla niej rzeczą bardzo łatwą.



STANISŁAWA ARGASINSKA.

Kronika.

= **W sprawozdaniu z ruchu koncertowego** na Dynasach, zamieszczonym w № 19, w szeregu nazwisk członków orkiestry, popisujących się w charakterze kompozytorów, pominięto p. Pichora.

= **Z Filharmonji.** Podaną w ostatnim zeszycie „Młodej Muzyki" listę nowozaangażowanych członków „Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej" należy uzupełnić następującemi nazwiskami: pp. Baruch (skrzypce), Cichocki (perkusja), Furman (skrzypce), Holcman (skrzypce), Kleindinst (obój), Kacman (skrzypce), Połtawski (skrzypce), Sobański (skrzypce).

= **P. Marja Dąbrowska** (Hoża 3), znana pjanistka, pragnąc szerzyć zamiłowanie do muzyki ensemblowej, zorganizowała kursy gry na dwu fortepjanach. Sądząc z licznego zapisu kandydatów i kandydatek, kursy p. Dąbrowskiej, będące jednocześnie u nas pożądaną nowością, zainteresowały szersze koła melomanów.

= **P. Wanda Tybergowa,** ceniona wysoko pjanistka, która w minionym sezonie odniosła wielki sukces w Krakowie odegraniem koncertu Paderewskiego, urządza w roku tym *tournée* po Niemczech i Anglji. W Wiedniu, gdzie jest jedną z głównych asystentek prof. Leszetyckiego, znana jest również jako znakomita nauczycielka gry fortepjanowej.

= **Ciemny pjanista.** Jak donosi „Słowo Polskie", muzykalne koła Wiednia zajmują się obecnie żywo młodym pjanistą, który jako polak i lwowianin nas jeszcze żywiej zainteresować powinien. Syn inżyniera kolejowego, urodzony w Bukareszcie, ma dziś lat 23, a podziw wzbudza tem, że doskonałość w grze na fortepjanie uzyskał mimo zupełnej ślepoty i braku prawej ręki. Nazywa się Włodzimierz Dolański, strasznemu zaś kalectwu uległ jako kilkunastoletni chłopak podczas uroczystości, urządzanych w Bukareszcie w dniu urodzin króla rumuńskiego. Usłyszawszy o słynnym jednorękim pjaniście, hr. Zichym, zapragnął pójść w jego ślady i poświęcił się muzyce, nie zważając na bajeczne trudności, jakie go czekały na tej drodze. Prof. W. Kurz, znany pjanista i pedagog, zajął się kształceniem młodzieńca, który pracując dziennie 14 do 16 godzin, doszedł do takiej biegłości, iż w tym roku mógł wystąpić z koncertem na dworze rumuńskim. Król ofiarował mu 1000 fr. za koncert i 720 fr. rocznego stypendium; młody zaś pjanista, powróciwszy do Lwowa, uczy się dalej u prof. Kurza.

= **Antyfonarz z XIII w.** Dyrektor konserwatorjum w Trjeście, Manara, odnalazł w klasztorze św. Anny w Kapodystrji kilka arkuszy pergaminowych antyfonarza z XIII w., przedstawiającego wielką wartość historyczną.

= **„Dama pikowa"** Czajkowskiego wystawioną będzie pod dyrekcją Mahlera w Nowym Jorku w Metropolitan Opera House.

= **Ks. Lorenzo Perosi** pracuje nad nową operą, do której libretto napisał sam. Treść zaczerpnął ze smutnych dziejów kochanków werońskich Romea i Julji.

= **Zygfryd Wagner** napisał nową, siódmą z kolei, operę p. t. „Dietrich von Bern," do której po raz pierwszy wybrał temat z tej samej dziedziny legiendowej, co jego ojciec w „Pierścieniu Nibelungów."

= **Nokturny Paganiniego.** W puściźnie po adwokacie Cermi w Ameglji, pod Sarzana, najlepszym przyjacielu Paganiniego, znaleziono cztery niedrukowane nokturny mistrza na kwartet smyczkowy lub skrzypce z towarzyszeniem fortepjanu. Łatwe, dla początkujących napisane utwory, nabył znany bibljofil Olschki we Florencji.

= **Franco Albano,** młody włoski kompozytor napisał operę „Zmartwychwstanie", libretto do której zaczerpnął ze słynnego romansu Tołstoja. Premjera nowego dzieła odbędzie się w operze komicznej w Berlinie.

= **Wystawa teatralna** odbędzie się w r. 1910 w Berlinie w hallach wystawowych w ogrodzie zoologicznym. Otwarcie wystawy ma nastąpić 1 października 1910 r.

= **Karol Scheidemantel** artysta opery drezdeńskiej, postanowił w r. 1911 po 33-letniej pracy zawodowej opuścić scenę.

= **Druga symfonja Ottona Nicolai** (1810–1849). W r. ubiegłym sezonie Jerzy Kruse odnalazł był zagubiony rękopis symfonji D-dur twórcy „Kumoszek windsorskich," napisaną w Rzymie w r. 1835. Obecnie Krusemu udało się odszukać drugą symfonję c-mol Nicolai napisaną w r. 1831 i wykonaną po raz pierwszy w Berlinie w r. 1833. Dzieło to utrzymane jest w stylu romantycznym i zdradza wpływy Beethovena i Webera.

= **Max Reger,** napisał pieśń na chór męzki i zatytułował ją „Zeppelinowi."

= **Elsa Rügger** znana wiolonczelistka, zawarła związki małżeńskie z Edmundem Lichtensteinem, skrzypkiem, członkiem dobrze znanego w Ameryce kwartetu „Detroit String Quartett."

— **Nieznana opera Rossiniego.** „Signor Bruschino“ wystawiona była w Medjolanie.

— **Leoncavallo** ma obecnie gotowe do wystawienia 3 opery. Dwie z nich, mianowicie „Maja“ i „Malbruk“ mają ujrzeć światło rampy w sezonie bieżącym: pierwsza w styczniu w Neapolu, druga w lutym w Berlinie lub Rzymie. Trzecia opera „Camicia Rossa,“ ukończona już parę lat temu, wystawiona będzie dopiero w r. 1911 podczas uroczystości odsłonięcia pomnika Wiktora Emanuela w Rzymie.

— **Partytura „Elektry“ Straussa**, podobnie, jak niegdyś „Salome“, wydana została drukiem na znacznie zmniejszony komplet orkiestry, a to w celu umożliwienia wystawienia tego dzieła na scenach, posiadających mały aparat orkiestrowy. Operę śpiewano dotychczas w języku niemieckim i włoskim, w sezonie zaś bieżącym w „Manhattan Opera House“ w Nowym Jorku śpiewaną będzie po francusku, w Budapeszcie zaś po madziarsku. Dokonywane jest też tłumaczenie libretta „Elektry“ na język angielski.

— **Mischa Elman** przed rozpoczęciem podróży artystycznej po Ameryce, wystąpi z koncertami w Berlinie, Hamburgu, Wrocławiu, Kolonji, Brukselli, Paryżu, Dreznie i Frankfurcie nad Menem.

— **Adelina Patti** (ur. 1843 w Madrycie) obchodzić będzie 25 listopada jubileusz 50 letniej karjery artystycznej. Pierwszy występ słynnej ongi śpiewaczki odbył się w r. 1859 w Nowym Jorku w roli Łucji. Sława Patti utrwaliła się w r. 1861 po występach w Londynie, a liczne podróże artystyczne wieńczone były do ostatnich czasów pochodami tryumfalnymi. Patti była śpiewaczką koloraturową i porywała czarem swego pięknego choć niewielkiego głosu. W r. 1868 poślubiła markiza de Caux koniuszego Napoleona III, w r. 1885 rozwiodła się z nim, i po roku zawarła nowe związki małżeńskie z tenorem Nicolinim (zmarł w r 1898). Patti mieszka obecnie na zamku własnym w Anglji i jest żoną atlety barona Dederströma.

— **Na scenach włoskich** w sezonie 1908/9 dano razem 933 przedstawienia operowe, które wypełniły 143 dzieła sceniczne (w tej liczbie 32 nowe). Największa liczba widowisk przypada na „Cyrulika sewilskiego“ (grany był 66 razy), dalej następują: „Traviata“ (45), „Rycerskość wieśniacza“ (39), „Rigoletto“ (37), „Pajace“ (35), „Carmen“ (31), „Don Pasquale“ (27), „Andrzej Chenier“ i „Cyganerja“ (po 24), „Faworyta“ (22), „Amico“ (20), „Norma“ (14), „Faust“ (16) „Tosca“ i „Gioconda“ (po 15). Z nowych oper wystawiono: „Gea“ Samary (ur. 1861; grek z pochodzenia) w Rzymie, „Parisina“ Masqueroni w Neapolu i „Odkupienie“ Ravelli w Brescji.

— **Moskwa.** Koncertami symfonicznymi Tow. Filharmonijnego dyrygować będą: I i IV Emil Młynarski, II im Weingartner, III im Safonow, IV i V tym Mottl, VII-ym Silotti i VIII ym Nikisch. Jako soliści wystąpią: F. Litvinne, Sobinow (śpiew), Thibaut, Hubermann, Grygorowicz (skrzypce) Silotti, Koreszczenko, Pugno (fortepjan) i Erdelli (harfa).

Z żałobnej karty.

— W Rzymie zmarła w końcu września wdowa po znakomitym muzyku i kompozytorze, Wiera Rubinsteinowa. Z pochodzenia gruzinka, zaślubiła Antoniego Rubinsteina w r. 1865. Od śmierci męża, t. j. od r. 1894, mieszkała w własnej willi w Rzymie. Z trojga dzieci, które miała, pozostała przy życiu tylko córka, p. Szapirowa

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Komunikat
od Zarządu Warszawskiego Związku Muzyków.

Niniejszem podaje się do wiadomości, iż w myśl brzmienia § 4 instrukcji dla Zarządu przyjętej na Zebraniu Ogólnem dnia 8-go kwietnia 1909 r., który brzmi: „§ 4 Członek zaległy trzy miesiące w składkach członkowskich, jeżeli nie wyjaśni słusznych powodów niepłacenia, przestaje być rzeczywistym członkiem Związku“, przeto Zarząd Związku na posiedzeniu z d. 5 października r. b. postanowił stanowczo, iż członkowie, zalegający w składkach członkowskich więcej jak trzy miesiące, jeżeli nie ureguluja takowych do dnia 20-go października włącznie, to w dniu następnym, t. j. w 21 ym b. m. będą nieodwołalnie wykreśleni z listy członków Związku.

Za Prezesa: *J. Oziminski.*

Sekretarz: *M. Pawłowski.*

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka. Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Lewicka Wilhelmina Krak. Przedm. 38.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
ZyndramKościałkowska L., Barbary 8 m. 20.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz. Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława. Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy chórów dziecięcych.

Lipińska Bronisława, Żórawia 21.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Zespoły na dwa fortepjany

Dąbrowska Marja, Hoża 3, przyjm. od 3—7.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muz , Chmielna 30.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.

Kijów.

Wielohorski Aleksander, Wielka Żytomierska 38, m. 6, lekcje fortepjanu i przedmiotów teoretycznych.

Włocławek.

Neumark—Sokołów Wera uczennica prof. Teichmüllera w Lipsku; lekcje gry fortepjanowej.

Kraków.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.